

# De la fiction dans la médiatisation du Tour de France

Entretien avec Jean-Maurice Ooghe, réalisateur

**D**epuis sa création en 1903, le Tour de France cycliste a eu pour conséquence de transformer les pratiques journalistiques et d'influer sur les formes de récits (Wille 2003). Pour Georges Vigarello (1993) : « *L'Auto* fût le premier journal à avoir très spécifiquement investi dans le récit sportif, afin de donner un "plus" au spectateur. Le cyclisme est exemplaire à cet égard puisque le spectateur, au bord des routes, ne voit que des coureurs furtifs. Le journal crée l'histoire, la geste, l'épopée. La télévision, à sa manière, aussi ». Le Tour de France était une compétition sportive qui allait devenir, avec l'augmentation du nombre d'étapes, le feuilleton le plus attendu de l'été. Ceci impliquait l'utilisation de nouvelles formes de communication et d'information, les organisateurs devenant non seulement les « narrateurs » de la course, mais aussi les concepteurs de cette histoire à épisodes, qui se devait de réserver bien des rebondissements possibles ; l'issue devait être incertaine. Barthes (1956) nous rappelle également que le Tour de France n'a pas et n'est pas qu'une histoire, il est aussi une légende, les coureurs deviennent des héros, le parcours compose le décor. Épopée, légende ou mythe, les récits du Tour de France sont une alchimie où se mélangent des faits réels (données chiffrées, noms de coureurs, d'équipes ou de lieux traversés) et des récits à caractère merveilleux. Les faits historiques sont transformés et embellis par l'imaginaire populaire et par l'intervention du poétique.

Dans sa mise en images, comment la télévision s'accommode-t-elle de cet héritage médiatique ? Avec la possibilité d'assister visuellement à l'étape du jour, quel-

le place prend alors l'imaginaire qui trouvait son fondement dans le déficit de visibilité de la course ? Quel rôle peut alors jouer l'évolution technologique dans ces changements permanents qui s'insèrent entre l'événement produit *in situ* et sa représentation médiatique ? Comment cette représentation en direct oscille-t-elle entre hyperréalisme et reformatage ? C'est la réflexion que nous avons engagée avec Jean-Maurice Ooghe, réalisateur des directs du Tour de France.

## De la course à l'écriture télévisuelle

**Fabien Wille** - *Lors des retransmissions en direct du Tour de France, le potentiel technique accompagne la volonté des réalisateurs visant à construire une dramaturgie. Quels sont alors les impératifs de l'écriture télévisuelle ?*

**Jean-Maurice Ooghe** - On a beau inventer de nouveaux styles littéraires, il existe des fondamentaux, et en écriture télévisuelle il existe aussi des fondamentaux. La technologie est au service de ces fondamentaux. On ne va pas enchaîner un plan large de paysage avec un autre plan large de paysage, on va éviter les faux raccords, les fautes d'orthographe. Le style est basé sur l'écriture cinématographique. La technique n'est pas bonne en soi, elle doit enrichir l'écriture. Il faut toujours se poser la question : je mets en œuvre un outil, pour quoi faire. ? On ne tourne pas un plan pour un plan. Lorsque l'on met en œuvre des moyens considérables sur

un événement tel que le Tour, et compte tenu du fait que les caméras sont sur l'aire de jeu, contrairement aux autres sports, il faut être très prudent sur l'utilité de ces moyens. La cinquième moto sert à la fois à montrer aux téléspectateurs ce que le public voit de la route et le public sur le bord de la route. Et si je sens que l'histoire se complique tout d'un coup, c'est une caméra qui sert de joker pour raconter la dramaturgie de l'histoire sportive.

Pierre Badel réalisait le Tour dans les années 70 sous l'angle du chronomètre, de la performance sportive. Il avait comme intention principale : « Le Tour de France c'est le chronomètre, c'est le premier qui importe ». Il y avait la course et les coureurs, point à la ligne. Avec Régis Forrissier sont apparus, dans la retransmission télévisée, la course, les décors et le public, je me suis donc inscrit dans cette ligne et, depuis sept ans, j'essaye d'aller jusqu'au bout de cette logique. Mais, dans le même temps, ce n'est pas parce qu'il y a un public et un décor que l'on se trouve au théâtre ou dans l'univers de la fiction. D'abord on n'est pas au théâtre, on n'est pas dans un lieu clos, de plus je suis le metteur en scène d'une histoire que je n'écris pas, elle est écrite par les acteurs que sont les coureurs qui écrivent cette histoire au jour le jour, et moi, mon rôle c'est de raconter cette histoire. Je dois d'autant plus la transcrire par les seules images que je réalise le signal international et cette retransmission doit avoir une cohérence en elle-même. Cette histoire doit être compréhensible par la seule qualité de la réalisation ; à la limite on doit pouvoir se passer du commentaire, même s'il est un complément indispensable, qui enrichit en formant un tout cohérent. À la limite, je conçois la réalisation indépendamment du commentaire, ce n'est pas le commentaire qui raconte l'histoire de la course c'est la mise en images et donc la réalisation. Après, il y a la manière de la traiter, la manière de la filmer qui en appelle aux artifices de la fiction.

Surréalisme et fiction

*Dans la quête d'une proximité de plus en plus grande, la télévision ne se contente pas d'investir les lieux des événements, elle s'immisce dans la course et construit*

*un point de vue spécifique. Comment se construit le direct qui doit répondre à deux exigences, d'une part rendre compte le plus fidèlement possible des circonstances de la course et, d'autre part, enrichir la retransmission d'une dimension fictionnelle ?*

Les artifices de la fiction dans la manière de filmer n'est pas spécifique au Tour de France. Jean-Paul Jaud qui a une formation de cinéaste, a introduit les artifices de la fiction pour le football sur Canal+. Cela veut dire qu'il faut être en gros plan sur des moments importants : gros plan d'Amstrong, gros plan d'Ulrich quand il se passe quelque chose entre eux. C'est également se soucier de la rythmique des plans, des images, savoir les alterner comme on fait dans une fiction où on est en plan très large et, tout d'un coup, on va passer sur le gros plan d'un type qui souffre ou d'un type qui est entrain d'attaquer. La retransmission transfigure la réalité par la manière de montrer certaines choses, on va les exagérer, les mettre en valeur, leur donner une importance qu'elles n'ont pas, c'est là que le travail du réalisateur peut transfigurer une course. J'ai ma liberté de conteur par rapport à l'événement.

Comme dans une fiction, il y a des personnages principaux et des personnages secondaires, il y a ceux qui se battent pour la victoire, et tous les personnages secondaires ; ils participent aussi au spectacle, ils peuvent être les alliés des leaders mais, acteurs en perdition, ils vont souffrir à l'arrière dans des histoires parallèles. À plusieurs reprises, j'ai laissé des moyens techniques (caméras et relais) à l'arrière, sur ces coureurs, pour les filmer en direct jusqu'à leur abandon, c'est, comme dans la presse écrite, un petit encadré qui vient enrichir l'histoire. C'est compliqué à faire parce que ça m'enlève des moyens techniques sur la tête de la course, mais, plusieurs fois, j'ai fait le choix de mobiliser ces moyens pour montrer la souffrance jusqu'au bout, jusqu'à l'abandon d'un acteur qui meurt en direct. C'était donc une petite histoire dans la grande histoire et un des mes challenges c'est d'enrichir le scénario, de toujours mieux retranscrire ce qu'écrivent les coureurs, de retranscrire l'histoire de la course en faisant transparaître toute la richesse de la course.

Ce sont des choix que je fais en cours de réalisation où ma subjectivité de réalisateur entre en jeu, c'est à ce moment que l'on peut parler de « mise en scène » (entre guillemets sinon ça paraît très présomptueux), car on peut privilégier certains aspects plutôt que d'autres. Bien souvent ces choix sont faits dans l'instant, ils relèvent de l'arbitraire.

## Anticiper sur la glorieuse incertitude du sport

*La particularité du sport ne résiderait-elle pas dans la contradiction, dans la mesure où le spectacle sportif a une dimension prévisible, ce qui permet d'optimiser la mise au point et l'installation des dispositifs techniques et, dans le même temps, l'un des attraits majeurs du sport provient de l'incertitude sur la fin de l'histoire. La multiplication des moyens et l'usage qui en est fait ne génèrent-ils pas une place plus grande au travail de préparation et d'anticipation ?*

L'évolution majeure introduite par Régis Forrissier réside dans la manière d'inclure la course dans le paysage, ceci n'a été possible que grâce aux moyens techniques qui se sont améliorés. Aujourd'hui, le paysage est souvent relié à la course mais il peut prendre son autonomie dans la réalisation. On peut dire par l'image : « Regardez ce paysage », et on oublie la course pendant trente secondes. On s'est servi de l'hélicoptère comme d'un instrument de machinerie cinématographique, comme d'une grue au cinéma. La palette des travellings et des panoramiques se diversifie, l'hélicoptère peut monter ou descendre comme un mouvement de grue, filmer en déplacement ou faire du stationnaire, tourner ensuite en fonction de la configuration de l'étape, il peut, à ma demande, quitter la course, s'en éloigner, monter et tourner autour d'une vieille ville pour, enfin, récupérer les coureurs. Avec cette caméra supplémentaire sur l'hélicoptère, on montre le paysage pour ce qu'il est, sans rapport direct avec la course, pour souligner, mettre en valeur, faire un gros plan sur le décor, faire un petit encadré sur un événement de ce décor ou du public, un élément qui

participe à l'environnement Tour de France, pour lui donner la place qu'il mérite. La manière de filmer est beaucoup plus cinématographique, il y a une histoire du paysage et des décors traversés qui existent indépendamment de la course.

Lorsque la boule *wescam* [c'est une caméra suspendue à un hélicoptère, avec des amplitudes de focale très importante, une très grande maniabilité, manipulée du cockpit] est apparue, c'était un outil nouveau, il a fallu former des caméramen et des pilotes d'hélicoptère. Les premières années l'hélicoptère était au dessus de la course, il filmaient les coureurs et la caméra allait, par un jeu de panoramiques, des coureurs vers le paysage, du paysage vers les coureurs. La boule *wescam* a permis de situer les coureurs dans un décor, c'est ce qu'a développé Régis Forrissier grâce aux capacités de l'outil. Il n'avait pas les opérateurs capables de faire plus. Il a fallu faire un travail spécifique de formation des pilotes et des cadreurs qui doivent s'inscrire dans mon canevas, dans ma manière de voir et de filmer les choses, entrer dans mon parti pris esthétique. Et, à partir de là, ils ont une capacité de proposition, ils ont forcément une autonomie dans le cadre d'un projet global. Ce sont des cadreurs avec lesquels je travaille depuis plusieurs années, comme avec les équipes motos, où ce travail de coordination, de préparation, d'autonomisation est également effectué.

Le travail de préparation a pris également de l'importance. Régis Forrissier, mon prédécesseur, a initié tout ce qui concerne le repérage, il le faisait de manière sommaire, avec quelques « bostols » pour lui seul. J'ai donc essayé de développer cette idée, pour essayer d'anticiper sur les caractéristiques géographiques de l'étape, sur les configurations de la route, les lieux d'enjeux sportifs possibles. Ce book technique n'est donné qu'aux pilotes et caméramen, moto et hélico. Un autre *book* touristique, traduit en anglais, est élaboré depuis 1999 à partir de ce travail de repérage à l'intention des journalistes et commentateurs qui peuvent alors anticiper sur leurs commentaires. Un troisième document fournit des photos, des repérages pour toutes les caméras fixes : arrivées, sommets de cols, points intermédiaires du contre la montre afin de faciliter l'installation des

dispositifs pour les techniciens et machinistes. Cela représente trois cents positions de caméra sur la durée du Tour. Il peut y avoir quelques ajustements le matin même, mais ce repérage est fiable à 95 %. J'ai pu apporter ces améliorations en utilisant les outils de l'informatique, comptes rendus, photos numériques, dictaphones numériques.

*L'augmentation du temps d'antenne et les progrès réalisés pour améliorer le dispositif, engendrent alors une multiplication et une diversification des images qui ont non seulement un pouvoir informationnel plus grand, mais aussi des charges émotionnelles plus importantes. Dans ce cas, la construction des plans et leurs enchaînements sont-ils également des éléments déterminants dans la construction de l'histoire et de son écriture ?*

J'ai amené les fondus enchaînés, entre un très gros plan de pédalier, de visage dans la souffrance, et un plan très très large de paysage. J'ai utilisé d'autres procédés d'écriture cinématographique avec les entrées et les sorties de champ, qui permettent de créer du rythme. C'est comme un raccord fait au montage, de qualité cinématographique. Mais c'est très compliqué à faire en situation de direct, c'est parfois un peu à l'aveugle. On ne peut pas multiplier ce type de plans, il faut avoir des

petites astuces avec les cadreur, on peut en faire une dizaine par retransmission, mais ça crée un style, du rythme. Les coureurs disparaissent et ressurgissent, ça fait partie de l'esthétisme. Les différentes manières d'utiliser les moyens participent à cette construction esthétique, mais tout cela est subjectif.

Propos recueillis par Fabien Wille, maître de conférences à l'Université de Lille 2, faculté des Sciences du sport.

**Bibliographie**

Barthes, Roland (1956), *Mythologies*, Éditions du Seuil, coll. Point.

Bourdieu, Pierre (1994, « Les Jeux olympiques. Programme pour une analyse », *Actes de la recherche en sciences sociale*, n°103, pp.102-103.

James, Francis (1989), « Le problème de l'évolution du statut de l'image dans l'information télévisée », *L'information télévisée : modèles descriptifs et stratégies de formation*, *Bulletin du CERTEIC*, n°10, Paris.

Vigarelo, Georges (1993), « Le Tour de France » in *Les lieux de Mémoire*, Sous la direction de Pierre Nora, tome III, Vol. 2, « Les France. Traditions ». Gallimard.

Wille, Fabien (2003), « Le Tour de France : un modèle médiatique », *Septentrion*, juin.